

ется извлечь прежде всего выгоду для себя. И глуповцы очень хорошо это понимают, так как они «издревне были приучены вырезать часть своего пирога и приносить его в дар» (с.145).

### 3. Создание гротескных образов

О следующем правителе Прыше уже из «Описи градоначальников» известно, что он «оказался с фаршированной головой» (с.42). При этом во время его правления город Глупов как никогда процветал: «Так прошел и еще год, в течение которого у глуповцев всякого добра явилось уже не вдвое или втрое, но вчетверо» (с.150). Что характерно, градоначальник совершенно ничего не делал, а только ел: «Нельзя сказать, чтоб предводитель отличался особенными качествами ума и сердца; но у него был желудок, в котором, как в могиле, исчезали всякие куски» (с.151). Лексика, относящаяся к семантическому полю «Пища. Еда», становится в таком случае знаком благоденствия, и причина благодеяния глуповцев в том, «что у градоначальника их была фаршированная голова» (с.153).

Внимание Салтыкова-Щедрина к языку, к детали, к подробности, его тщательная работа со словом, его желание обойти цензуру привели к тому, что почти все в романе «История одного города» имеет двойной, а то и тройной смысл. Так и лексика, входящая в семантическое поле «Пища. Еда», выступает не только в своем основном значении, но и позволяет создать автору сатирические и гротескные образы, обобщения.

### Примечания

1. Салтыков-Щедрин М.Е. История одного города. М. 1970. С.41. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы.

© Н.В. Мосеева  
Екатеринбург

## ПРИРОДА ДИАЛОГИЧЕСКОГО СЛОВА В «МОЦАРТЕ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА

Как известно, М. Бахтин отказывал драме в полифонии, называя драматическое слово объектным, а драму – объединенной единым монологическим сознанием автора (см.: 218–219)<sup>1</sup>. Однако понятие полифонии (или ее частный вариант – «двуголосое слово») в контексте более поздних работ исследователя тесно связано с понятием «драматизм», т. е. «с возможностью восприятия диалогической речи в ее внутреннем распадении по разным «голосам»<sup>2</sup>. Примечательно, что взаимопроникновение сознаний и голосов героев, их отражение друг в друге является характерной чертой не только романов Достоевского, но, как можно предположить, и пьесы Пушкина «Моцарт и Сальери» – самой идеологической из цикла «маленьких трагедий»: не случайно в репликах Моцарта постоянно присутствует «чужое слово», или слово Сальери, – только в иной, «мажорной», окраске.

Если обратиться к классификации «двуголосого слова» Бахтина, то речь Моцарта может быть рассмотрена как прямой аналог речи князя Мышкина и Алеши Карамазова, являющихся носителями проникновенного слова, то есть «такого слова, которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнать свой собственный голос» (с. 282). Точно так же слово Моцарта, отвечая самым потаенным мыслям Сальери, ведет с ним диалог – не только внешний, но и внутренний.

Само появление на сцене Моцарта является своего рода «проникновенным действием» – ответом на воззвание Сальери «О Моцарт, Моцарт!». Первая же его реплика: «Ага! увидел ты! А мне хотелось / Тебя неожиданной шуткой угостить»<sup>3</sup>, – начало контрапунктического построения трагедии. Заметим, что слово «угостить» в устах Моцарта звучит еще раз, но в другом контексте: «... привел я скрипача, / Чтоб угостить тебя его искусством». Эти две параллельные реплики как бы сталкивают (и одновременно уравнивают) шутку и искусство. С другой стороны, нельзя забывать, что семантически слово «угостить» связано с «гибельным пиром», являющимся, по мнению Ю.М. Лотмана, важнейшим мотивом всех «Маленьких трагедий». Во второй реплике Моцарта появляется к тому же «трактир» (ср.: «Но, проходя перед трактиром, вдруг / Услышал скрышку...»), соотношенный одновременно и с игрой слепого скрипача, «калечащего» (а в глазах Сальери – убивающего) музыку Моцарта, и с темой «гибельного пира» (что образует кульминацию трагедии).

Отмеченное «угостил» (пусть и в трансформированном виде) проявится также во втором монологе Сальери: «И я был прав! и наконец нашел / Я моего врага, и новый Гайден / Меня восторгом дивно упил!» При этом характерно, что помимо основного значения слово «упил» несет на себе отпечаток других, смежных и противоположных значений, которые заданы общим диалогическим контекстом «маленькой трагедии». Так и слово «угостить» в первой реплике Моцарта приобретает двойную окраску (или даже еще более сложную): реальную (в значении «угостить шуткой») и в то же время отвечающую тайным мыслям Сальери (и даже предвосхищающую их).

Во втором монологе Сальери появляется слово, названное М. Бахтиным словом с лазейкой, суть которого заключается в том, что «лазейка делает двусмысленным и неуловимым героя и для самого себя» (с. 273). Объяснение этому Бахтин находит в следующей особенности «человека из подполья»: «Его мысль развивается и строится как мысль лично обиженного мировым строем» (с. 275). То же самое можно сказать и о Сальери, во многом предвосхищающем героев-идеологов Достоевского, – за исключением только, может быть, одного момента. Слово героя-парадоксалиста стремится к внутренней, «дурной» бесконечности, «последнего слова» о

себе «человек из подполья» никогда не говорит, как бы опасаясь его. С Сальери же происходит обратный процесс: «последнее слово» о себе сказано в самом начале (в первом же монологе): «...А ныне – сам скажу – я ныне / Завистник. Я завидую; глубоко, / Мучительно завидую». От «последнего» слова он переходит к «предпоследнему», желая скрыть ото всех (и от себя в первую очередь) истинную суть своих намерений: «Зависть замещается понятием долга; завистник, – по словам Ю.М. Лотмана, – становится избранником судьбы; слово «убить» табуируется, оно заменяется эвфемизмом «остановить»»<sup>4</sup> Потом это конфликтно отзовется в кульминационной сцене отравления, в трехкратном обращении Сальери к отравленному Моцарту: «Постой, / Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?».

«Проникновенное слово» Моцарта связано с его надындивидуальной природой, с его провидческим характером. С этим же связан и смех Моцарта, явленный как некая полнота мироощущения, достигнутая гармония с миром. Сальери же, напротив, представлен в постоянных разрывах и контрапунктах (знаком чего становятся оппозиции верх–низ, земля–небо), стремящимся к гармонии, но никогда не достигающим ее, ограниченным собственной субъективностью.

Моцарт, слушая музыку слепого скрипача, «хочет». Реакция Сальери прямо противоположна (ср.: «И ты смеяться можешь? ...Мне не смешно...» или о версии о Бомарше-отравителе «... Он слишком был смешон / Для ремесла такого»). Зато два раза подчеркиваются слезы Сальери. «Эти слезы / Впервые лью», – признается герой в конце второй сцены, слушая исполнение Моцартом реквиема, хотя еще в начале первой сцены проговаривался: «Я слушал и заслушивался – слезы / Невольные и сладкие текли». Значит, это были какие-то другие, не «эти» слезы.

В концепции Бахтина, слезы, как и смех, имеют миросозерцательное значение, а «слезный аспект мира» – антиномичен смеховому<sup>5</sup>. Спектр «смеховых» и «слезных» оттенков чрезвычайно богат и в трагедии Пушкина. Кроме всего прочего смех Моцарта в сюжете играет провоцирующую роль и, наравне с музыкой, движет всем ходом произведения. В чем это выражается? По мысли В. Непомящего, Сальери постоянно употребляет «высокие» слова, выводя их из «священного» круга в круг зловещий. Моцарт же, смеясь, снижает высказывания Сальери, тем самым как бы делая слова объемными, возрождая их истинную природу. Сальери говорит: «Ты, Моцарт, бог...» (что еще более усиливается предшествующим восклицанием «Боже!»). Моцарт снижает понятие «божество», помещая его в фамильярный контекст (ср.: «Но божество мое проголодалось»). Такое поведение Моцарта в первой сцене и в еще большей степени кульминационные слова Моцарта во второй («А гений и злодейство / Две вещи несовместные. Не правда ль?»), не случайно вызывающие встречный вопрос («Ты думаешь?») и противодействие Салье-

ри (авторская ремарка «Бросает яд в стакан Моцарта»), можно, в терминологии М. Бахтина, назвать «провоцирующими».

Таким образом, рассмотренные Бахтиным как характерные именно для поэтики Достоевского типы двуглового слова (проникновенное, провоцирующее и слово с лазейкой) вполне применимы к трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Это позволяет предположить, что драматическое слово полифонично по своей природе, а идеологическая пьеса «Моцарт и Сальери» особенно показательна в этом плане, так как представляет чистый диалог двух голосов и двух сознаний.

#### Примечания

1. Здесь и далее в тексте все цитаты из бахтинского издания «Проблемы поэтики Достоевского» (М. 1979) приводятся с указанием страниц в скобках.

2. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М. 1997. С. 567.

3. Здесь и далее все цитаты из «Моцарта и Сальери» приводятся в тексте без указания страниц по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 5. Л., 1978.

4. Лотман Ю.М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова» Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.138.

5. См.: Бахтин М.М. Из записей 1970—1971 гг. // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 345.

© Е.В. Никульшина  
Волгоград

### ФОЛЬКЛОРНАЯ ОСНОВА ИСТОРИЧЕСКОГО СТИЛЯ А. К. ТОЛСТОГО

Отличительной чертой русской исторической прозы 40–50-х годов XIX века явилась серьезная перестройка внутри исторического жанра. Освоение реалистических тенденций, усиление стремления к достоверности изображения, понимаемой как основа подлинного историзма, обеспечили новый качественный скачок в её развитии. В этот период произведения исторического плана постепенно освобождаются от перенасыщенности историческими фактами, реалиями, от обширных и неэффективных (в художественном плане) ссылок на документы, что было свойственно историческим романистам 1830-х годов. И в то же время стремление прозаиков закрепиться в русле реализма соседствует с желанием сохранить прежние художественные завоевания. Существенным моментом в области исторических жанров в таком синтезе является обращение многих авторов исторических романов к фольклору. Такие сближения присутствуют в произведениях А.Ф. Вельмана, в меньшей степени – М.Н. Загоскина и Н.В. Кукольника. Наиболее значительным в этом отношении следует считать роман А.К. Толстого «Князь Серебряный».